Gdzie jest teatr? Czyj jest teatr? O sytuowaniu instytucji teatralnych. Badania eksploracyjne

Marek Krajewski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Maciej Frąckowiak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

DOI: https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.02

Słowa kluczowe:
socjologia sztuki, teoria pola, instytucje teatralne, COVID-19, sytuowanie

Abstrakt: Artykuł oparty jest na wynikach ogólnopolskich badań dotyczących strategii działania polskich instytucji teatralnych w pandemii, realizowanych w okresie lockdownu. Badań, które – jak się okazało – dostarczyły także danych pozwalających formułować szersze wnioski. Celem artykułu jest odtworzenie wyobrażeń, jakie na temat roli, znaczenia i zróżnicowania pola teatralnego mają osoby kierujące tego typu instytucjami. Dodatkowym celem jest konceptualizacja pojęcia sytuowania, by w ten sposób lepiej dostrzec znaczenie, jakie dla funkcjonowania relacji tworzących pole teatralne ma postrzeganie ich przez aktorów, którzy w nim uczestniczą. Posługując się kategorią sytuowania w interpretacji treści przeprowadzonych wywiadów jakościowych, wskazujemy między innymi na obecne w wypowiedziach naszych rozmówców, kontrastujące ze sobą modele myślenia o instytucjach teatralnych (menadżerski i autorski), przywiązanie do tradycyjnej roli teatru na tle innych sztuk, a także na szczególną rolę bezpieczeństwa jako kluczowego wymiaru różnicującego pozycję teatru w rzeczywistości społecznej.

Marek Krajewski, socjolog, profesor zwyczajny, kierownik Zakładu Teorii i Badań Praktyk Społecznych na Wydziale Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor wielu artykułów i książek na temat kultury materialnej, edukacji kultowej oraz zachowań zbiorowych. Inicjator projektów „Niewidzialne Miasto" oraz „Archiwum Badań nad Życiem Codziennym". Współtwórca programu edukacji kulturowej „Bardzo Młoda Kultura". Obecnie kieruje przedsięwzięciem badawczym „Życie codzienne Polaków w czasie pandemii wirusa SARS-CoV-2 i po jej zakończeniu. Przeobrażenia praktyk i społecznych oczekiwań".

Adres kontaktowy:
Wydział Socjologii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań
e-mail: krajak@amu.edu.pl

Maciej Frąckowiak, socjolog, adiunkt w Zakładzie Teorii i Badań Praktyk Społecznych na Wydziale Socjologii Uniwersytetu im Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz wykładowca w Katedrze Wzornictwa Uniwersytetu SWPS. Autor publikacji i uczestnik wielu projektów badawczych z obszaru socjologii miasta i architektury, polskiego pola kultury oraz przestrzeni pogranicza. Aktualnie bierze udział w międzynarodowym projekcie „De-Re-Bord" (gdzie bada przestrzeń polsko-niemieckiego pogranicza) oraz przedsięwzięciu „Życie codzienne Polaków w czasie pandemii wirusa SARS-CoV-2 i po jej zakończeniu. Przeobrażenia praktyk i społecznych oczekiwań".

Adres kontaktowy:

Wydział Socjologii

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań

e-mail: maciejf@amu.edu.pl

Maria Shevtsova (2011), autorka jednego z nielicznych podręczników z socjologii teatru i performensu, zwraca uwagę, że przez długi czas ta subdyscyplina budziła uśmiech politowania. Działo się tak głównie dlatego, że teatr traktowano jako sferę działań, która jest skrajnie oddalona od prozy życia społecznego, zaś socjologię jako praktykę w pełni w niej zanurzoną. Było tak również dlatego, że teatr utożsamiano z tym, co złożone, wzniosłe, uduchowione, zaś socjologia była postrzegana jako skrajnie redukcjonistyczna nauka proponująca głównie upraszczające, statystyczne reprezentacje rzeczywistości, a więc też jako niezdolna do mówienia o sztuce (Shevtsova 2017). W Polsce przytoczone wyżej rozpoznanie angielskiej badaczki słusznie może się wydawać przesadzone, ale – paradoksalnie – dowodzi to jedynie jego słuszności. W rodzimym kontekście teatr uznawano bowiem za pełnoprawny i doniosły przedmiot badań, nie tylko w socjologii, ale też kulturoznawstwie czy antropologii, właśnie dlatego, że dostrzegano jego zintegrowanie z życiem społecznym, transgresją, oporem wobec systemu PRL czy oporem i kulturą alternatywną (zob. np. Jawłowska 1988; Tyszka 2003; Skórzyńska 2007).

W ostatnich latach, także za granicą, socjologiczne spojrzenie na teatr uległo znaczącej zmianie. Nikt już nie kwestionuje tego, że teatr jest integralną częścią życia społecznego, wobec niego zależną i zdolną do jego przeobrażania; jedną z wielu instytucji, wytwarzającą specyficzne dobra kulturowe, relacje i formy uczestnictwa (zob. np. Tepe, Vanhuysse 2014; Szakolczai 2015); obszarem reprodukcji wzorców kultury dominującej i ich transgresji (zob. np. Levanon-Mordoch 2008; Ingraham, So, Moodley 2015); czy miejscem pracy i przestrzenią spotkania, sporu i konfliktu poddaną unikalnym regułom (na temat pracy emocjonalnej zob. np. Lazaroo, Ishak 2019). Kiedy spojrzymy na ewolucję innych nauk zajmujących się sztuką (historii sztuki, teatrologii, muzykologii, literaturoznawstwa i innych), to dostrzeżemy też, iż włączyły one perspektywę socjologiczną do swoich skrzynek narzędziowych: nie interesuje ich już tylko teatr jako dzieło, ale też kontekst powstawania tego ostatniego oraz sposób zorganizowania procesów kreacji, układ relacji, który umożliwia powołanie do życia artystycznego artefaktu i jego upowszechnianie, stosunki dominacji odpowiedzialne za obowiązujące sposoby wartościowania dóbr kulturowych i legitymizujące ważność sztuki ideologie (Leach 2013; Balme 2016; Freebody i in.

2018). Paradoks polega jednak na tym, że usocjologicznienie nauk o sztuce nie podniosło rangi samej socjologii sztuki. I choć dyscyplina ta nie wywołuje już pełnych pobłażliwości uśmiechów, to dla wielu osób zajmujących się sztuką wydaje się niepotrzebna. Proponowana przez nią perspektywa stała się bowiem wiodąca w dzisiejszych badaniach nad zjawiskami artystycznymi.

W naszym artykule chcielibyśmy podążyć wspomnianym szlakiem, a zatem analizować współczesny polski teatr z perspektywy socjologicznej. Główne pytanie, na jakie chcemy odpowiedzieć, brzmi: jak *sytuowane są* instytucje teatralne w polskiej rzeczywistości społecznej. Odpowiadając na nie, mamy zamiar zrealizować dwa cele. Pierwszy z nich ma charakter empiryczny – polega na próbie rekonstrukcji współczesnego statusu teatru w Polsce. Drugim celem jest sformułowanie pewnej propozycji teoretycznej umożliwiającej przeprowadzenie takiej rekonstrukcji oraz jej zweryfikowanie w toku analizy zebranego materiału badawczego.

Bardziej szczegółowe wyjaśnienie powodów postawienia wspomnianego pytania badawczego wymaga przedstawienia kilku dodatkowych założeń. O teatrze proponujemy myśleć w kategoriach pola zaproponowanych przez Bourdieu (2001), a więc rozumieć go jako zbiór instytucji teatralnych, stosunków łączących je ze sobą oraz z otoczeniem, a także reguł porządkujących te stosunki. Przyjmujemy więc, że teatr, wbrew temu, co twierdzą niektórzy jego teoretycy i praktycy (Dudzik 2007; Kosiński 2015; Suzuki 2012; Balme 2016), nie ma swojej istoty, a to, czym jest, określane jest właśnie przez pozycję, jaką zajmuje w rzeczywistości społecznej. Zakładamy też, iż teatr (jak każdy nowoczesny, wyspecjalizowany kontekst wytwarzania dóbr kulturowych, zob. Dickie 1997; Bourdieu 2001; Becker 2012) określany jest, z jednej strony, przez swoiste dlań instytucje, osoby, procesy, zjawiska, a więc przez wszystko to, co – za Dariuszem Kosińskim (2015) – można rozumieć jako *kultura teatralna*. Z drugiej zaś strony przez aktorów całkowicie zewnętrznych wobec tego kontekstu, ale wpływających nań w oparciu o logikę nazwaną przez Bourdieu (2001) mianem heteronomii. Zakładamy ponadto, że relacje wiążące teatr z rzeczywistością społeczną mają charakter dwustronny. Instytucje teatralne dysponują znaczną zdolnością określenia swojej pozycji w polu oraz rzeczywistości społecznej, jak i kształtowania tego typu stosunków (zob. np. Mutibwa 2016).

Przyjmujemy jednocześnie, że istotną rolę we współkształtowaniu pozycji teatru w polu teatralnym odgrywa zjawisko, które określamy *sytuowaniem* instytucji teatralnej. Nazywamy w ten sposób wyobrażenia tych, którzy tego rodzaju podmiotami kierują, są w nich zatrudnieni lub w znaczący sposób określają ich działanie na temat pozycji teatru rozumianego jako aktor obecny w obrębie pola teatralnego. *Sytuowanie* odzwierciedla wiedzę, jaką osoby tego rodzaju posiadają o tym polu i o swoim w nim miejscu, ale jest też wyrazem przekonań i pragnień na temat tego, czym teatr miałby w tym kontekście być i tego, jak chciałoby się, by postrzegali go inni. *Sytuowanie* współokreśla pozycję zajmowaną przez daną instytucję w rzeczywistości społecznej, ponieważ wyznacza to, jak osoby praktykujące ten proces działają, jakie cele wyznaczają temu teatrowi, strategie jego działania czy też relacje, jakie on zawiązuje i zrywa z innym aktorami obecnymi w polu i poza nim. Oczywiście *sytuowanie* nie jest jedynym czynnikiem decydującym o pozycji instytucji teatralnej w polu. Przeciwnie – jest zaledwie jednym z wielu. Wpływają nań przecież także stosunki łączące daną instytucję z innymi podmiotami, prawne, materialne czy technologiczne śro-

dowisko jej działania. Niemniej pojęcie sytuowania wydaje się nam o tyle istotne, że zwraca uwagę na aktywny charakter podmiotów obecnych w polu teatralnym, na to, iż ich pozycja nie jest tylko konsekwencją struktury tej całości, obecnych w niej napięć, relacji wiążących poszczególnych aktorów tu obecnych, ale też skutkiem podmiotowych działań opartych na wyobrażeniach dotyczących tego pola.

Pytając więc, *gdzie jest teatr?*, będziemy się starali odtwarzać przede wszystkim to, jak prowadzący poszczególne instytucje teatralne *sytuują* je wobec innych sztuk, wobec innych instytucji kultury, ale też aktorów funkcjonujących poza wąsko rozumianą sferą kultury. Wymienione tu typy relacji same w sobie są produktem pola teatralnego, jego umiejscowienia w rzeczywistości społecznej oraz cech instytucji, której kierujący czynią takie wyobrażenia. Doprecyzowując zatem wspomniane wyżej zagadnienie (jak *sytuowane* są instytucje teatralne w rzeczywistości społecznej), do listy pytań, na jakie zamierzamy odpowiedzieć, dopisać należy kolejne: Wobec jakich zjawisk *sytuowane* są instytucje teatralne, charakteryzując swoją pozycję w polu i w rzeczywistości społecznej? Czy i w jaki sposób odmienne relacje wobec tych zjawisk różnicują pozycję instytucji teatralnych w polu i w rzeczywistości społecznej?

Zakładamy, że zagadnienie *sytuowania* instytucji teatralnych w rzeczywistości społecznej jest istotne przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze, pomaga ono połączyć dwie tradycje socjologicznej analizy zjawisk artystycznych: strukturalistyczno-funkcjonalną perspektywę Bourdieu z elementami interakcjonizmu symbolicznego i teorii strukturacji (Giddens 2003; Becker 2012). Obie koncepcje są żywe i ciągle rozwijane w obrębie socjologii sztuki oraz socjologicznych analiz teatru (zob. np. Shevtsova 2002; Hanna 2016; Serino, D'Ambrosio, Ragozini 2016; Kubina, Musilová 2018). Jednocześnie nie znamy prac, w których próbuje się integrować obie wspomniane tradycje, by w ten sposób móc lepiej uchwycić relacje między jednostkowym sprawstwem a strukturą, a co za tym idzie – efektywniej wyjaśniać dynamikę badanych procesów.

Po drugie, dlatego, że wskazuje na pewien rodzaj niepewności obecnej w sztuce, a związanej z jednoznacznym wskazaniem tej lokalizacji. Niepewność ta wydaje się być zresztą jednym z najważniejszych czynników odpowiedzialnych za specyficzny rozwój nowoczesnej i ponowoczesnej sztuki, którego rdzeniem jest kwestionowanie lub dekonstruowanie dotychczasowych odpowiedzi na to pytanie, udzielanie nowych, transformowanie tych, które już padły, w nowe całości (Bürger 2006; Groys 2013; North 2015; Cottington 2017 i wiele innych). Sztuka, w tym teatr, czerpie swoją żywotność właśnie z wciąż ponawianego pytania o to, gdzie jest jej miejsce w społecznej rzeczywistości, czym ma w niej być, jakie ma wobec niej powinności, zakres swobody i praw. Ten uniwersalny model rozwoju ma też swoje lokalne, polskie wykonanie, znaczone w ostatnich dekadach niezwykle gorącymi dyskusjami, z których część daleko wykracza poza kulturę teatralną i staje się areną bardziej generalnych sporów dotyczących obowiązującego modelu kultury i życia społecznego. Spory te dotyczyły w ostatnich latach między innymi: modeli finansowania teatru; zakresu jego autonomii, granic wolności artystycznej i obyczajowej transgresji; statusu widza i jego obecności w ramach teatru; ekonomizacji kultury i forsowania przez władzę menedżerskich modeli zarządzania teatrami; praw pracowniczych i demokratyzacji tych instytucji; społecznego zaangażowania teatru oraz silnie obecnego w nim w ostatniej dekadzie nurtu aktywistycznego, krytycznego, a w końcu też

tego, jakie jest miejsce instytucji teatralnych w różnych rodzajach zbiorowości (na temat tych dyskusji zob. Kosiński 2015; Zimnica-Kuzioła 2018; Adamiecka-Sitek, Keil, Stokfiszewski 2019; Fox, Głowacka 2020 i wiele innych).

Trzeci powód, dla którego to właśnie zjawisko *sytuowania* instytucji teatralnych w rzeczywistości społecznej wydaje nam się ważne dla określenia współczesnego statusu teatru, ma bezpośredni związek z projektem badawczym „Strategie i cele działania instytucji teatralnych w czasie pandemii", który realizowaliśmy na zlecenie i we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Badania te przeprowadzone zostały w czasie czasowego zamknięcia instytucji kultury na skutek decyzji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 12 marca 2020 roku. Przystępując do ich realizacji, nie zamierzaliśmy analizować, jak instytucje teatralne *sytuowane* były w rzeczywistości społecznej, ale odtworzyć, w jaki sposób radziły sobie w czasie pandemii Covid-19 (Krajewski, Frąckowiak 2021). Okazało się jednak, iż nasi respondenci bardzo szeroko i wielowątkowo opowiadali o prowadzonych przez siebie teatrach, a także o tym, jak myślą oni o teatrze w ogóle, o jego powinnościach, o relacjach łączących go z władzami państwowymi i samorządowymi, ze sferą ekonomii i polityki. Objaśniając podejmowane strategie radzenia sobie w pandemii, tłumaczyli, jak ich instytucja *usytuowana* jest w rzeczywistości społecznej, mówili o relacjach, jakimi jest ona powiązana z innymi aktorami, a także o tym, jak relacje te określają status, sposób działania, zakres autonomii prowadzonego przez nich teatru. To właśnie zauważenie w toku badań obecności intensywnego procesu *sytuowania* stanowi zasadniczy powód, dla którego zdecydowaliśmy się na powrót do zebranego w nieco innym celu materiału badawczego.

Metoda i przebieg badań

Studiowanie pozycji teatru w rzeczywistości społecznej z perspektywy tego, jak sytuują się w niej prowadzący instytucje teatralne wymaga badania zróżnicowanych podmiotów. Dlatego analizowaliśmy zarówno największe publiczne instytucje teatralne o kilkudziesięciomilionowych budżetach, jak i teatry prywatne, niezależne inicjatywy środowiskowe czy jednoosobowe przedsięwzięcia aktorskie. Po drugie, by ustalić, w jaki sposób teatry *sytuowane* są w rzeczywistości społecznej, analizowaliśmy wywiady przeprowadzone z osobami kierującymi teatrami. Oparliśmy więc swoje badania na analizie informacji pozyskanych tylko od jednej z wielu stron uczestniczących w konstytuujących teatr relacjach. Warto jednocześnie zauważyć, iż dyrektorzy i dyrektorki teatrów to *aktorzy silni*, mający niewspółmiernie większy wpływ na konstytuujące teatr relacje niż inni nimi spleceni. Założyliśmy dodatkowo, iż kierowanie teatrem wymaga wiedzy o wszystkich aspektach jego umiejscowienia, a więc świadomości tego, jakie relacje je kreują i jaki mają one charakter. Po trzecie, materiał empiryczny gromadzony był w okresie pandemii koronawirusa, a więc w warunkach, w których wszyscy, także nasi badani, doświadczali załamania rzeczywistości jawiącej się dotychczas jako oczywista. Wzmagało to refleksyjność, narzucało konieczność przemyślenia raz jeszcze sposobów działania, celów i priorytetów, modusów zorganizowania instytucji teatralnych, ale również wytwarzało potrzebę wzmożonych interakcji i rozmów tak, by w nich szukać odpowiedzi na pytanie, jak teatr może i powinien działać w tej nowej sytuacji. Możemy więc przyjąć, iż kryzysowy charakter pandemii paradoksalnie sprzyjał prowadzeniu badań na interesujący nas temat.

W badaniach, do których się tu odwołujemy, korzystaliśmy z dwu technik: sondażu i indywidualnego wywiadu pogłębionego; przy czym rola pierwszej z nich dla prowadzonych w tekście analiz polegała jedynie na dostarczeniu informacji pozwalającej celowo dobrać próbę osób, z którymi realizowaliśmy wywiady jakościowe (Babbie 2008). Sondaż realizowaliśmy między 25 maja a 26 czerwca 2020 na ogólnopolskiej próbie osób kierujących instytucjami teatralnymi (N=223), przy użyciu kwestionariusza dystrybuowanego za pośrednictwem internetowej platformy Webankieta. Ważnym celem badań sondażowych było rozpoznanie i kategoryzacja podstawowych rodzajów działań adaptacyjnych podejmowanych przez instytucje teatralne w czasie pandemii (na temat wyników zob. Krajewski, Frąckowiak 2021), ale, jak wspomnieliśmy, z perspektywy tego tekstu istotniejszą ich rolą było dostarczenie informacji pozwalających poznać zróżnicowanie polskiego pola teatralnego, sformułować kryteria doboru oraz pozyskać kontakty do uczestników jakościowej fazy badania. Faza ta realizowana była za pomocą techniki indywidualnego wywiadu pogłębionego (z uwagi na panującą pandemię rozmowy prowadzono przez telefon). To właśnie materiał z wywiadów stanowi główne źródło danych empirycznych, które wykorzystujemy w artykule.

W okresie 16–30 czerwca łącznie zrealizowano 18 wywiadów z dyrektorami i dyrektorkami teatrów. Każda taka rozmowa trwała około 45 minut i była ustrukturyzowana wedle następujących zagadnień: rodzaje działań podejmowanych przez teatr w czasie pandemii oraz źródła wiedzy, na których aktywności te się opierały; nowe formy współpracy zawiązywane w trakcie lockdownu; obecność teatru online; rodzaje wsparcia, jakimi cieszyła się w czasie lockdownu kierowana przez respondenta instytucja i wsparcie, jakiego udzielała ona innym podmiotom; czynniki różnicujące sytuację teatrów w Polsce w czasie pandemii i współpraca wewnątrzśrodowiskowa, przyszłość teatru i inne.

Jak wspomniano, decyzja o formie prowadzenia wywiadu (przez telefon) motywowana była głównie kwestiami logistycznymi, przede wszystkim zaś bezpieczeństwem prowadzących i rozmówców. Zdecydowaliśmy się na wywiad jakościowy, ponieważ zależało nam na partnerskiej i bezpośredniej rozmowie, w której uczestnik ma szansę opowiedzieć o własnych doświadczeniach w dobranych przez siebie kategoriach i języku. Znaliśmy specyfikę wywiadu telefonicznego, wynikającą z charakterystycznej dla niego dynamiki interakcji – zwykle rozmowy takie trwają krócej, a prowadzący mówi w nich więcej niż w wywiadach bezpośrednich, a także wiążące się z tym ryzyka, do których należy przede wszystkim mniejszy zakres i szczegółowość poruszanych przez uczestników wątków (por. Irvine 2011). Ryzyka te były wprawdzie w przypadku naszych badań ograniczone, zarówno z uwagi na specyfikę rozmówców oraz okresu, w jakim zbieraliśmy dane. Osoby kierujące instytucjami to zwykle ludzie o dużym poczuciu sprawstwa i kontroli, często prowadzący rozmowy telefoniczne dotyczące działalności prowadzonych przez siebie ośrodków. Sama zaś pandemia upowszechniła, a przez to „oswoiła" zapośredniczone formy komunikacji. Niemniej jednak podjęliśmy także dodatkowe starania, by wspomniane wyżej ryzyka jeszcze obniżyć. Procedura ta obejmowała umieszczenie w scenariuszu wywiadu wstępu oraz pytań na „rozgrzewkę" (pomagających „przełamać lody", o co trudniej w rozmowie przez telefon), a także wielu pytań pomocniczych – zadawanych w przypadku udzielania przez rozmówców fragmentarycznych bądź ogólnych odpowiedzi. Pomocna okazała się także w tym względzie wieloetapowość badań, a zwłaszcza fakt,

że wywiady nie były pierwszym „spotkaniem" badaczy i badanych, ale powrotem do wcześniej zainicjowanego kontaktu.

Uczestników wywiadów, jak już wyżej wspomniano, rekrutowaliśmy spośród tych respondentów badań sondażowych, którzy wyrazili w kwestionariuszu wolę uczestnictwa w drugiej fazie badań oraz pozostawili dane do kontaktu (uczyniło tak 69,5% respondentów), a także odpowiedzieli na nieobowiązkowe pytanie znajdujące się na końcu kwestionariusza. Pytanie to dostarczało dodatkowych informacji o refleksjach, sytuacji teatru czy sposobie doświadczania przez nich czasu pandemii (swoje odpowiedzi pozostawiło 29,6%). Próba dobierana była następnie w oparciu o zidentyfikowane podczas badań sondażowych sposoby działania teatru w czasie pandemii – zawieszenie (4 teatry w próbie) lub brak zawieszenia działalności programowej (14 teatrów). Tę drugą podgrupę skonstruowano tak, by znalazły się w niej instytucje teatralne deklarujące włączenie się w działania wspierające walkę z pandemią oraz na rzecz innych podmiotów działających w sferze kultury (7 podmiotów) oraz te, które nie podejmowały podobnych działań (pozostałe 7 instytucji). Wreszcie, próbę kontrolowano także pod kątem statusu teatru (8 rozmówców kierujących instytucjami publicznymi, 7 – społecznymi oraz 3 – prywatnymi), wielkości zespołu (5 teatrów z zespołem do 10 osób, 11 z zespołami między 10 a 50 osób, pozostałe 2 teatry o zespołach większych, niż 50 osób), a także miejscowości, w której działają te instytucje (12 teatrów z największych miast, 5 z miast poniżej 200 tys. mieszkańców oraz jeden teatr ze wsi), a w dalszej kolejności (jeśli było to możliwe) także ze względu na województwo (w jakościowej części badań udział wzięli reprezentanci teatrów z 9 województw), rodzaj teatru (9 teatrów niezależnych, 4 dramatyczne, 2 lalkowe, 1 muzyczny, 2 innego rodzaju) oraz płeć i wiek rozmówców (14 mężczyzn i 4 kobiety, w wieku od 32 do 64 lat).

Wywiady były nagrywane, a następnie transkrybowane oraz zanonimizowane. Treść wywiadów analizowaliśmy zgodnie ze wskazanymi wyżej zagadnieniami, kodując transkrypcje najpierw na podstawie teorii (wątki ze scenariusza), a potem na podstawie danych (kodowanie otwarte) (por. Gibbs 2011). Na użytek tego tekstu część z tak uporządkowanego materiału poddaliśmy następnie wtórnej kategoryzacji (wybraliśmy zagadnienia najbardziej powiązane z celami artykułu oraz zidentyfikowaną na wstępnym etapie opracowywania danych kategorią sytuowania). Pierwszym etapem tej dodatkowej systematyzacji było wyodrębnienie typów zjawisk (wymiarów), wobec których osoby prowadzące teatry odnoszą swoje instytucje, kiedy sytuują ich pozycję w rzeczywistości społecznej. Kolejnym – identyfikacja różnic w obrębie tych wymiarów, a więc podstawowych sposobów sytuowania teatrów w rzeczywistości społecznej. Poszukiwaliśmy także czynników (charakterystycznych reguł pola teatralnego), które miały wpływ na różnicowanie wspomnianych sposobów sytuowania.

Gdzie jest teatr? Ustalenia badawcze

W tej części artykułu prezentujemy wyniki poczynionych przez nas ustaleń. Rozpoczynamy od identyfikacji *relacji konstytutywnych*, a więc tych typów związków, które badani traktowali jako kluczowe dla zdefiniowania specyfiki kierowanej przez nich instytucji teatralnej. Po drugie, staramy się uchwycić, co według badanych różni teatr od innych sztuk. Po trzecie, staramy się odtwarzać czynniki różnicujące według respondentów usytuowanie teatrów w społecznej rzeczywistości.

Relacje konstytutywne

Pytanie inicjujące wywiady prowadzone z osobami kierującymi instytucjami teatralnymi brzmiało: „Czy może Pani/Pan powiedzieć kilka słów o sobie oraz teatrze, którym Pani/Pan kieruje?". Myśleliśmy o nim jako o wstępie do właściwej rozmowy, ale okazało się niezwykle przydatne dla rekonstrukcji procesów *sytuowania* instytucji teatralnych w rzeczywistości społecznej. Nasi rozmówcy, odpowiadając na nie, wskazywali bowiem na takie rodzaje relacji, które traktowali jako konstytutywne dla tego, czym jest ich instytucja i kim są oni sami. Analiza tej części wywiadów prowadziła do wyodrębnienia następujących rodzajów stosunków tego rodzaju.

Po pierwsze, część z respondentów używała dla scharakteryzowania teatru bardzo technicznych informacji, opisujących przede wszystkim jego formalny status, wielkość zespołu, wysokość budżetu, jakim dysponuje teatr i charakter dotacji, jaki on otrzymuje. Przykład takiej wypowiedzi zamieszczamy poniżej.

> Teatr miejski. Zatrudnionych jest ponad pięćdziesiąt osób. Zespół aktorski to kilkadziesiąt osób. Dotacja podmiotowa z urzędu miasta: ponad 5 milionów zł. Tak, teatr dramatyczny podległy miastu […] więc miejska samorządowa instytucja kultury. (IDI 12)

Takie zobiektywizowanie sposobu portretowania teatru, dokonywane w duchu i języku sprawozdawczości, zdawało się też wskazywać na te rodzaje relacji, które są najważniejsze z punktu widzenia osoby zarządzającej tego typu instytucją. Z jednej strony na związki ekonomiczne generujące środki pozwalające działać, z drugiej zaś na wielkość i złożoność instytucji, którą się kieruje. W ten sposób nasi rozmówcy określali precyzyjnie, od kogo/czego są najbardziej zależni, kto jest aktorem utrzymującym przy życiu ich teatr oraz z jakimi wyzwaniami wiąże się zarządzanie nim.

W tej pierwszej, sprawozdawczej i zobiektywizowanej, perspektywie teatr jest przede wszystkim podmiotem, bardzo podobnym do innych instytucji kultury czy przedsiębiorstw. Czymś, czego funkcjonowanie zależne jest od pieniędzy, co ma swoją załogę, którą trzeba zarządzać, czego istnienie i sprawne funkcjonowanie zależne jest od dobrych relacji z tymi, którzy go dotują i generują jego przychody.

Na przeciwległym biegunie należy umieścić te opisy teatrów prowadzonych przez rozmówców, które wskazywały na bardzo swoistą drogę życiową tych ostatnich jako coś, co ma wyjaśnić, z jakim rodzajem instytucji mamy do czynienia. W tym drugim wypadku teatru nie definiuje specyfika gatunkowa, statut czy jakiekolwiek zobiektywizowane miary, ale jego powiązanie z niepowtarzalnym losem konkretnej osoby, która go założyła i prowadzi.

> Nazywam się (imię i nazwisko respondenta), jestem absolwentem jeszcze PWST w (miasto). Skończyłem szkołę teatralną w (data ukończenia) roku, potem byłem w teatrach państwowych, po czym w 1989 roku […] działaliśmy po kościołach […] to była działalność taka mocna, po Klubach Inteligencji Katolickiej jeździliśmy, graliśmy po kościołach, aż nam zabroniono, takie to było. Ale przejdźmy do rzeczy – zakładałem kilka różnych teatrów, kiedy po 1989 roku usłyszałem, że „weźmy sprawy w swoje ręce", to się właśnie wypisałem z teatru instytucjonalnego, no i założyłem swój własny teatr, razem z kolegą. […] były działania, z jednej strony, warsztatowe, począwszy od przedszkolaków poprzez szkoły podstawowe, ale tak najintensywniej, oczywiście, takie długofalowe, bo na

> przykład w jednym liceum kilka lat trwały warsztaty […]. Nawet wykształciłem niektórych, że grali jako pełnoprawni partnerzy z zawodowymi aktorami. […] No to powiem tak, że od (liczba) lat miasto wreszcie doceniło nas po tym szmacie czasu […]. (IDI 14)

Ta rozległa relacja, z której przedstawiamy tylko fragmenty, jest sposobem, by odpowiedzieć na prośbę o scharakteryzowanie teatru, którym się kieruje. Chociaż dużo w niej odniesień do konkretnych zdarzeń, miejsc, wydarzeń historycznych, to podstawową relacją definiującą specyfikę instytucji prowadzonej przez respondenta jest ta łącząca ją z jego własną biografią. W tym wypadku teatr jest więc rodzajem dzieła jednostki, bardzo autorskim przedsięwzięciem, tak silnie splecionym z biografią i jej momentami zwrotnymi, że trudno określić, czy rozmówca opowiada wciąż o teatrze, którym kieruje, czy po prostu o sobie samym. Podobną narrację znajdziemy też w przypadku innych osób, które kierują instytucjami prywatnymi lub społecznymi o silnie autorskim charakterze. Kolejny przykład stanowi poniższa wypowiedź, w której większy nacisk zostaje już położony na relacje o charakterze profesjonalnym, ale gdzie opisywany teatr również jest określony przez biografię jego założyciela, odzwierciedla jego ewoluowanie jako osoby i jako twórcy.

> Nazywam się (imię i nazwiska respondenta), jestem aktorem po PWST. Mam (wiek respondenta), kończyłem studia gdzieś na przełomie (data ukończenia), stworzyłem grupę, na początku jako grupę teatralną, która miała połączyć koła naukowe teatrologii i szkoły teatralnej, aktorów i teoretyków teatru w taką wspólną grupę poszukiwawczą. Patrząc z dystansu, to grupa miała raczej klimat poszukiwań zbliżonych do Grotowskiego – to były nasze inspiracje. Naszym pierwszym spektaklem był (nazwa spektaklu), który wtedy jeszcze na studiach pokazywaliśmy przy różnych okazjach […] w paru takich inicjatywach, które wtedy były takimi studenckimi offowymi inicjatywami. Ale przez to, że szkoła teatralna zobowiązywała, starałem się, żeby to miało jak największy profesjonalny wymiar, no i miałem nawet sukcesy w tej kwestii. (Ta grupa) stała się moją pracą dyplomową […] i grupa teatralna zaczęła ewaluować, ludzie z grupy trochę się zmieniali, potem jedni zostali teoretykami teatru, inni zajmują się tym teatrem do dzisiaj. (IDI 3)

Część naszych rozmówców jako relację konstytutywną dla kierowanego przez nich teatru wskazuje, po trzecie, na jego specyfikę gatunkową. Tym, co sprawia, iż instytucja ta ma określony charakter, jest więc rodzaj zdarzeń scenicznych (i pozascenicznych) w nim obecnych. Poniżej kilka przykładów wypowiedzi lokujących się w tej kategorii.

> Jestem dyrektorem teatru w (nazwa miasta). To jest mały teatr lalek. (IDI 9)

> Głównym zakresem naszej działalności artystycznej są komediowe spektakle uliczne, które odbywają się głównie w okresie letnim. (IDI 13)

> Dlatego, że to nie jest typowy teatr, tylko to jest część programu interdyscyplinarnego, czyli takiego, który składa się z bardzo wielu elementów. […] W ramach działalności teatralnej już kolejny rok prowadzimy program, który nazywa się (nazwa programu). Używamy takiej nazwy, żeby podkreślić, że w swoich zamierzeniach jesteśmy pełnowartościową sceną teatralną, a nie amatorską. Dlatego, że to jest program, który jest skierowany do osób z (grupy defaworyzowanej), oni tworzą grupy teatralne i prezentują co roku premierę, grają wznowienia, a oprócz tego zapraszamy zespoły z zagranicy. (IDI 16)

Jak można zauważyć, tego rodzaju deskrypcje teatrów kierowanych przez naszych rozmówców, których rdzeniem było próba osadzenia tych instytucji wśród różnorodnych rodzajów działalności scenicznej, były dosyć zdawkowe. Zupełnie tak, jakby określenia takie jak: teatr lalkowy, dramatyczny, impresaryjny, komediowy czy stosowany (a więc społecznie zaangażowany) były wystarczające dla usytuowania instytucji w polu teatralnym. Dodatkowo, nawet jeżeli, jak w przypadku ostatniej z przytoczonych wypowiedzi, buduje się swoją tożsamość na częściowym kontestowaniu reguły *kultury teatralnej*, na próbach pokazania jej wykluczającego charakteru, to w dalszym ciągu to właśnie relacja z nią jest najważniejsza dla zdefiniowania tego, gdzie osadzona jest instytucja kierowana przez rozmówcę.

Ostatnim ze zidentyfikowanych sposobów *sytuowania* teatru przez osoby biorące udział w wywiadach było określenie jego formalnego statutu, a więc wskazanie, w jakiego rodzaju porządku instytucjonalnym funkcjonuje prowadzony podmiot. Jak pokażemy w dalszej części analizy, tego typu relacja wydaje się kluczowa dla umiejscowienia teatru w rzeczywistości społecznej, to ona bowiem wyznacza sposób pozyskiwania środków na działalność, specyfikę relacji spajających zespół, jego trwanie w czasie, a także etos. Wskazanie na status jako sposób wywiązywania się z prośby o przedstawienie teatru i siebie samego na początku wywiadu obecne było zwłaszcza w wypowiedziach kierujących instytucjami prywatnymi.

> Ja jestem reżyserem teatralnym po (nazwa szkoły wyższej), jestem też cały czas przedsiębiorcą – posiadam jednoosobową działalność gospodarczą […] co mogę powiedzieć jeszcze o teatrze, tak w kilku słowach? Głównie to, że po pierwsze – właściwie do tego roku była to instytucja utrzymująca się z własnych środków. Czyli taki eksperyment, można powiedzieć, że to drugi sektor był tak naprawdę, mimo że w Polsce prawie nie ma takich zjawisk, to my żeśmy usiłowali to tak robić. (IDI 4)

Oraz instytucjami niezależnymi, offowymi, czasami skrajnie nieformalnymi.

> Jest to teatr, który w zasadzie nie jest obciążony niczym, co normalnie zdarza się w teatrze, czyli nie posiadamy sceny w stricte fizycznym wymiarze, nie posiadamy zespołu rozumianego jako stała ekipa ludzi zakontraktowanych w taki czy inny sposób […]. My po prostu nie odczuwamy potrzeby konstytuowania się w jakiejś grupie i tworzenia tego, czego grupa artystyczna tworzyć nie powinna. Co teatr powinna obchodzić księgowość, kadry, wszystko inne? Nie stać nas na zawodowców, a sami nie możemy się tym zajmować. (IDI 18)

Zwracanie uwagi na status pojawia się więc przede wszystkim tam, gdzie rozmówcy są w jakiś sposób przekonani o wyjątkowości pozycji kierowanego przez nich teatru. Wyjątkowości, która wynika z tego, iż dominującym rodzajem tego typu instytucji, wyznaczającym również to, jak o teatrach myślimy, są te o publicznym charakterze. Odstępstwo od tego rodzaju modelu traktowane jest wciąż jako odważna deklaracja ideowa, ale również jako powód do swoistego poczucia wyższości wobec teatrów publicznych, które rozmówcy poddają krytyce (wrócimy do tego wątku w dalszej części artykułu).

Podsumowując ten wstępny fragment analizy, warto zauważyć, iż nasi rozmówcy wskazują na dwa wymiary jako szczególnie istotne dla usytuowania prowadzonej instytucji teatralnej w rzeczywistości

społecznej. Z jednej strony jest to jego status i wynikający stąd sposób finansowania instytucji, stabilność funkcjonowania teatru lub jej brak. Jak się wydaje, tak silne akcentowanie tego właśnie aspektu odzwierciedla bardzo trudną sytuację, w jakiej od kilku dekad znajduje się kultura w Polsce, jej borykanie z tak podstawowymi problemami, jak: chroniczne niedofinansowanie, obarczenie instytucji kultury koniecznością zarabiania na swoją działalność, prekarność w sferze kultury, silne upolitycznienie procesów zarządzania kulturą oraz ręczne, bardzo doraźne nią sterowanie. Z drugiej zaś strony istotne jest także to, czy teatr ma menedżerski, czy autorski charakter. O ile bowiem w tym pierwszym wypadku relacja łącząca instytucję i osobę, która nią kieruje, ma charakter kontraktowy, silnie sprofesjonalizowany, bezosobowy, to w tym drugim teatr staje się dziełem swojego dyrektora, zaś relacja, która ich wiąże, jest ważniejsza od wszelkich innych połączeń i kiedy przestaje istnieć, znika też teatr.

Czym się różni teatr od innych sztuk?

W tej części artykułu chcielibyśmy się skoncentrować na przedstawieniu tego wymiaru *sytuowania* teatru, w którym zostaje on przeciwstawiony innym rodzajom sztuk. Wątek ten szczególnie mocno podejmowany był przez naszych rozmówców w odpowiedzi na dwa rodzaje pytań. Po pierwsze, tam, gdzie pytaliśmy o aktywność teatrów w czasie pandemii: „W jaki sposób funkcjonuje aktualnie prowadzona przez Panią/Pana instytucja (teatr)? Co działa po staremu, co zaś uległo zmianie?" oraz „Jak można byłyby ogólnie scharakteryzować strategię działania przyjętą przez Pani/Pana teatr?", a zwłaszcza przy okazji dyskutowania stosunku wobec przenoszenia działań teatru w przestrzeń online. Po drugie, tam, gdzie prosiliśmy naszych rozmówców o porównanie sytuacji teatrów i innych instytucji kultury w czasie lockdownu, pytając: „Czy sytuacja, w jakiej znalazły się teatry, jest w jakiś sposób wyjątkowa, jeżeli ją porównamy z innymi instytucjami kultury (na czym ta wyjątkowość polega)?".

Symptomatyczne jest to, że niemal wszyscy nasi rozmówcy zgadzali się, iż cechą wyróżniającą teatr spośród innych sztuk jest unikalny rodzaj relacji zawiązywanej pomiędzy twórcą a odbiorcą, uczestnikiem, widzem. Jej odrębność definiują dwie cechy: bezpośredniość, a więc stawanie wobec siebie twarzą w twarz, a także jednoczesność – przebywanie w tym samym miejscu oraz czasie.

> Teatr, jak powiedział Grotowski, jest spotkaniem międzyludzkim, nie oszukujmy się. […] możemy ograniczyć teatr do dwóch elementów – do widza i tego, kto tworzy ten teatr, performera, aktora. I to spotkanie między widzem a tym performerem czy aktorem jest teatrem. Możemy mieć jedną świeczkę i tak damy radę, możemy grać na zewnątrz i też damy radę, i ten spektakl nastąpi. (IDI 3)

Niektórzy z rozmówców podkreślali, iż tego typu relacja ma charakter unikalny, bo jej rdzeniem jest bliskość i wynikające z niej silne emocje towarzyszące doświadczaniu siebie nawzajem w sposób wielowymiarowy: oparty na słuchaniu opowieści, słowie, ale też głęboko ucieleśniony. To właśnie bezpośredniość i jednoczesność czynią teatr atrakcyjnym, zwłaszcza dzisiaj – w świecie głęboko zapośredniczonym technologicznie i asynchronicznym.

> U nas widz nie tylko widzi, ale też widzi, jak plujemy, płaczemy […] to jest taka sztuka, która wymaga kontaktu. […] my bardzo wierzymy w słowo i bardzo wierzymy w dramat, i w taki teatr klasyczny. To zna-

> czy nie robimy klasyki, bo robimy współczesne opowieści, ale bardzo wierzymy w klasyczną opowieść, w klasyczne słowo i w klasyczny kontakt z widzem. Bo też wierzymy, że paradoksalnie ludzie mogą teraz tego bardzo potrzebować. Dlaczego? Bo mają teraz w domu Netflixa z najlepszymi aktorami, z najlepszymi efektami specjalnymi. W związku z tym myślę, że rywalizowanie teatru z Netflixem skazane jest na porażkę tego teatru właśnie. (IDI 4)

Postrzeganie opisywanej relacji jako konstytutywnej dla teatru staje się szczególnie mocno widoczne, gdy badani relacjonują odczucia towarzyszące przenoszeniu działalności swoich instytucji do sieci, rozważając, czy w takim przypadku:

> […] mamy do czynienia z nagraniem, czyli nieobecnością tu i teraz. Na ile próby streamingowania spektaklu to jest tu i teraz? Cały czas się zastanawiamy, czy możemy powiedzieć, że działalność w Internecie to jest teatr. Czy to są powidoki, jakieś pocztówki z teatru, klipy i tyle. (IDI 11)

Inny respondent, opowiadając o namiastkowym charakterze teatru online, zwraca uwagę, że zapośredniczenie zaprzecza istocie teatru, którą rozumie jako spotkanie widza i performera.

> […] ale to nie jest obcowanie z teatrem, to jest oglądanie teatru przez szybę, to jest oglądanie relacji z teatru. A teatr […] jest spotkaniem międzyludzkim, nie oszukujmy się. […] fundament teatru to jest spotkanie międzyludzkie, że możemy ograniczyć teatr do dwóch elementów: do widza i tego, kto tworzy ten teatr – performera, aktora. (IDI 3)

Wtóruje mu kolejny badany, który zauważa, iż zapośredniczenie teatru przez coś innego niż głos, ciało czy wyraz twarzy aktora, a więc media prezentacyjne (por. Fiske 2008), to nie prosta zmiana miejsca pokazywania spektaklu, ale zupełnie nowy rodzaj twórczości, różny od teatru i wymagający dodatkowych umiejętności.

> Spektakle, które się zna z rzeczywistości, a pokazane na ekranie, to są zupełnie inne wydarzenia. My na przykład mamy zapisane wszystkie nasze spektakle, ale po ich obejrzeniu i dyskusji na początku pandemii, czy je udostępniać, stwierdziliśmy, że nie. Dlatego że ten zapis dokumentacyjny nie nadaje się do wywołania tego typu potrzebnych emocji, relacji, znaczenia, jaki powinien mieć spektakl. To musiałaby powstać zupełnie osobna gałąź sztuki. (IDI 16)

W wypowiedziach osób kierujących instytucjami teatralnymi może uderzać dosyć powszechna zgoda co do tego, iż można wskazać istotę teatru. Co więcej, środowiskowy konsensus dotyczy również jej definicji, jakby wprost zaczerpniętej z pism Grotowskiego (1999) i Suzukiego (2012). Zgodnie z nią, by powstał teatr, potrzebne są dwie osoby i przestrzeń, w której w tym samym czasie doświadczają one nawzajem swojej obecności. Z tego konsensusu wyłamuje się tylko jeden rozmówca, który wskazuje, iż istotą teatru jest performatywność oraz prognozuje, że w przyszłości rozwijać się będą te formy teatru, które realizują się poza formułą bezpośredniego spotkania aktora i widza.

> Zyskały teatry, które zaczęły działać, robiły coś kreatywnego w Internecie, eksperymentować z innymi formami sztuki. […] Uważam też, że przed pandemią mieliśmy takie delikatne podejście do tego, żeby teatr również był w Internecie, żeby otworzyć jakiś portal do prezentowania spektakli w Internecie. I nikt nie był do tego przekonany. A myślę, że w obecnej sytuacji... Szczerze mówiąc, czekam na rozkwit tego sektora. (IDI 5)

Ten głos jest jednak odosobniony, zupełnie tak, jakby kierujący instytucjami teatralnymi ortodoksyjnie podchodzili do kwestii oddzielenia prowadzonej w nich działalności artystycznej od innych rodzajów sztuki. Podkreślenie bezpośredniości i jednoczesności jako konstytutywnych cech teatru przepełnione jest przekonaniem o wyjątkowości tych atrybutów, czemu towarzyszy ich obrona za wszelką cenę. Nasi rozmówcy nie są jednak artystycznymi luddystami, wrogami technologii, nowych mediów, Internetu czy zdalności. Przeciwnie – zdają sobie sprawę, że bez wykorzystywania tych narzędzi prowadzone przez nich instytucje nie mogłyby istnieć, ale nie myślą o nich w kategorii medium tworzenia, lecz sprowadzają ich wykorzystanie do działań promocyjnych albo – jak się niżej okaże – do budowania i podtrzymywania relacji z widownią.

Co według badanych różnicuje pozycję teatru w rzeczywistości społecznej?

Już podczas doboru próby okazało się, że teatr w Polsce to pole niezwykle wewnętrznie zróżnicowane, hybrydyczne, obfitujące w wielość form instytucjonalnych, ideowych, gatunkowych. Każda z nich jest nieco inaczej usytuowana w rzeczywistości społecznej, zaś pozycja ta wyznacza odmienny sposób działania, relacje z widzem, cele, jakie ma wypełniać teatr. Dlatego też ważnym aspektem, pozwalającym na rekonstrukcję procesów *sytuowania* teatru przez prowadzących tego typu instytucje, było uchwycenie, jakiego rodzaju zróżnicowania tych ostatnich są widoczne dla tych osób. Nasi rozmówcy mówili o tym wątku przede wszystkim tam, gdzie mowa była o środowisku teatralnym, o formach współpracy w jego obrębie obecnych, a więc odpowiadając na takie pytania jak: „Czy istnieją jakieś teatry/instytucje kulturalne, z którymi aktualnie Państwo współpracujecie, próbując radzić sobie z sytuacją, w jakiej się znalazł Pani/Pana teatr?" (ewentualnie: „Dlaczego do takiej współpracy nie doszło?") oraz: „Część osób twierdzi, iż czas pandemii ujawnił duże zróżnicowanie w sytuacjach różnych instytucji kultury w Polsce. Czy zauważa Pani/Pan tego rodzaju zjawisko w świecie teatru?". Ważne były też w tym kontekście odpowiedzi na pytanie: „Do kogo skierowane są działania aktualnie podejmowane przez Pani/Pana teatr?".

Dyrektorzy i dyrektorki teatrów wymieniali takie czynniki różnicujące pozycje teatrów, jak miejsce działania instytucji (zwłaszcza chodziło tu o wielkość miejscowości, przychylność lub brak przychylności władz samorządowych, posiadanie własnej siedziby lub jej brak); specyfika repertuaru (np. dyrektorzy teatrów lalkowych podkreślali jawną dyskryminację tych instytucji, nietraktowanie ich jako prawdziwych teatrów); charakter publiczności, dla której grają (podkreślając szczególną pozycję teatrów grających dla grup zorganizowanych, dzieci czy młodzieży) czy też stopień obecności w teatrze nowych technologii komunikacyjnych i umiejętność posługiwania się nimi (czynnik ten okazywał się kluczowy w czasie pandemii, gdy teatry zmuszone były do przejścia ze swoją działalnością do sieci).

Rozmówcy dosyć zgodnie wskazywali jednocześnie, iż kluczowym czynnikiem odpowiedzialnym za określoną pozycję zajmowaną przez teatr w rzeczywistości społecznej jest jego formuła organizacyjna. Zgadzali się też co do tego, że w Polsce funkcjonują zasadniczo trzy rodzaje teatrów. Po pierwsze, niezależni twórcy, działający na własną rękę, poza jakimikolwiek strukturami organizacyjnymi. Po drugie, teatry zorganizowane, ale niezależne od instytucji państwowych lub samorządowych (np. prywatne, społeczne, środowiskowe). Po trzecie wreszcie, te o charakterze publicznym. Funkcjonowanie

w każdej z tych formuł wyznacza nieco inne miejsce w rzeczywistości społecznej, zwłaszcza jeżeli chodzi o stabilność funkcjonowania, bezpieczeństwo, względną pewność co do istnienia w przyszłości.

> […] pandemia dotknęła najbardziej tych, którzy działali niezależnie, czyli na pewno pojedynczych twórców, którzy działali jednostkowo lub w jakiegoś rodzaju spółdzielniach, w samorodnych organizacjach uzależnionych od wpływów z biletów przede wszystkim, bez innych źródeł dochodu. I myślę, że tutaj najbardziej pandemia dotknęła takie jednostki, które po prostu z dnia na dzień zostały bez pracy, i to się skończyło dramatycznie. Drugi rodzaj działalności, no, to są już organizacje, które, tak jak moja, działają w jakichś strukturach i mają takie, powiedzmy sobie, podejście zdywersyfikowane wobec budżetu. Czyli z jednej strony wspierają się jakimiś dotacjami, z drugiej strony – muszą uzbierać środki własne, na przykład z biletów albo z jakiegoś komercyjnego grania. I takim jednostkom bardzo trudno się rzeczywiście utrzymać, ale jednak łatwiej tym, którzy stawiają tylko na ten model związany z taką komercyjną działalnością bez wsparcia samorządu czy państwa. I trzeci typ jednostki, najbezpieczniejszy, to są jednak jednostki publiczne i samorządowe, które w zależności od samorządu czy państwa ten byt, co by się nie działo, mają jednak zapewniony. Mogą sobie pozwolić na opłacenie czynszu, na pensje, nawet jeżeli to jest minimalna pensja, jednak mają obowiązek ją wypłacić. Tutaj samorządy czy państwo mają obowiązek jednak te instytucje utrzymać, tak że tutaj to zagrożenie było minimalne, moim zdaniem. (IDI 7)

To podkreślenie związku pomiędzy formułą organizacyjną teatru a jego trwaniem w czasie, bezpieczeństwem, jakimi mogą się cieszyć osoby w nim zatrudnione, jest, jak wspominaliśmy wyżej, dosyć symptomatyczne. Nie wyraża ono, jak moglibyśmy przypuszczać, wyłącznie stanu wysokiej niepewności, jaką przyniosła ze sobą pandemia, ale raczej podstawowy problem relacji wyznaczających miejsce teatru w rzeczywistości społecznej w polskim, rodzimym kontekście. Są one względnie stabilne wyłącznie w przypadku teatrów o charakterze publicznym. W pozostałych przypadkach cechuje je wysoka labilność, chwiejność, brak gwarancji co do ich trwania, łatwość, z jaką są zrywane. Być może właśnie dlatego nasi respondenci wskazują, iż sytuacja pandemii w istocie niczego nie zmieniła w przypadku teatrów niezależnych.

> Działalność teatru niezależnego wymusza postawę elastyczności, otwartych oczu, takiego aktywizmu obywatelskiego i tego, że bardzo dużo rzeczy w naszym teatrze my i tak robimy za grosze od dawna. Bardzo duża część naszej pracy jest po prostu wolontaryjnym zaangażowaniem związanym z misją naszej działalności. Więc o tyle może – nie chcę powiedzieć, że łatwiej przetrwać – jesteśmy zaprawieni w bojach. Lata braku funduszy. (IDI 7)

Podobną obserwacją dzieli się również osoba kierująca teatrem publicznym.

> Patrzyłem na kolegów z tego nurtu pozainstytucjonalnego, jak oni sobie radzili, bardzo im współczując w tej trudnej sytuacji. A tutaj okazało się, że mimo że oni znaleźli się w trudniejszej sytuacji, chyba już przyzwyczajeni do tego, że trzeba sobie coś wypracować, dzielniej to znosili. Miałem takie wrażenie. (IDI 9)

Bezpieczeństwo, różnicujące umiejscowienie teatrów w rzeczywistości społecznej, wyznacza też relacje pomiędzy poszczególnymi instytucjami tego rodzaju, co wyraża się w głębokiej krytyce teatrów publicznych dokonywanej przez przedstawicieli tych niezależnych.

> Nie wiem, jak to nazwać. Taki brak podejścia kreatywnego instytucji teatralnych, które są teatrami stacjonarnymi i które podczas pandemii w ogóle nic nie zrealizowały. To było dla mnie bardzo ciekawe zjawisko, że pomimo finansowania publicznego i pomimo tego, że aktorzy są na etacie i że repertuar teatru jest bardzo duży, to niektóre teatry nie zdecydowały się na jakiekolwiek realizacje. To było bardzo ciekawe. To moim zdaniem świadczy o złym zarządzaniu i braku kreatywności. […] Wydaje mi się, że nie zależy im na poszerzeniu publiczności. […] Bo teatry prywatne i teatry niezależne szalały wręcz, bym powiedziała. Codziennie widziałam jakieś nowe rzeczy, nowe projekty albo prezentacje starych projektów, które były kiedyś nagrane. Tysiące ludzi to oglądało. Natomiast myślę, że jeżeli chodzi o teatry stacjonarne, które mają takie pewne finansowanie i nie muszą się starać o tego widza tak naprawdę, bo mają swój stały budżet, myślę, że one urządziły sobie wakacje. Taka jest prawda i to jest bardzo smutne. (IDI 5)

Czynnik ten uwidacznia się też w podenerwowaniu niektórych rozmówców tym, że to właśnie sytuacja teatrów publicznych, a więc podmiotów uprzywilejowanych pod względem bezpieczeństwa i stabilności, ogniskowała uwagę decydentów, nie zaś tych teatrów, które szczególnie mocno odczuły skutki lockdownu, a więc tych niezależnych, prywatnych i społecznych.

> Irytuje mnie też to, że jest jakaś taka tkliwość nad instytucjami publicznymi, które przecież i tak przetrwają, i tak dostaną z definicji wsparcie, i tak są zupełnie inaczej rozliczane niż organizacje trzeciego sektora, które działają w ramach dużo mniejszych środków, dużo bardziej się zawsze rozliczają. (IDI 7)

Istotność omawianego tu aspektu, a więc bezpieczeństwa, uwidacznia się także w specyficznej *satysfakcji* obecnej w wypowiedziach przedstawicieli teatrów publicznych, którzy zwracali uwagę na to, iż freelancerzy i osoby działające w instytucjach niepublicznych nie miały nigdy poczucia stabilności, ale działo się tak na ich własne życzenie, bo rezygnując z etatów, mogły zarabiać więcej. Teraz zaś, w sytuacji kryzysowej, ich położenie jest dużo gorsze niż innych, a więc płacą cenę za swoją wcześniejszą postawę.

> Natomiast wolni strzelcy zarabiali wielokrotnie więcej, dwa przedstawienia dawały im zarobki na poziomie miesięcznych zarobków aktorów etatowych w teatrze. No ale to się wiązało z ryzykiem, no i w tej chwili oni są w dramatycznej sytuacji, to trzeba jasno powiedzieć. Przenosząc, myślę oczywiście o muzykach, o ludziach całkiem wolnych zawodów. To też oczywiście dotyczy dużej grupy reżyserów w Polsce, bo niewielu reżyserów jest związanych etatowo z teatrami. Więc ten podział na takich ludzi, którzy byli i są związani z jakimś miejscem, i tych, którzy nagle znaleźli się bez środków do życia. (IDI 10)

To, że to właśnie bezpieczeństwo albo jego brak są rozpoznawalne jako podstawowy czynnik odpowiedzialny za usytuowanie teatru w rzeczywistości społecznej, wydaje się dosyć znaczące i świadczy o daleko posuniętej pauperyzacji środowisk twórczych. Bezpieczeństwo, nie zaś bogactwo, sława, wysokie miejsce w hierarchiach, jest w tych warunkach głównym rodzajem nagrody, o którą toczy się gra w obrębie kultury teatralnej. Dopiero jego zdobycie umożliwia zabieganie o innego rodzaju benefity.

Trzecim wyodrębnionych przez nas czynnikiem, różnicującym według badanych pozycję teatru w rzeczywistości społecznej, jest sposób rozumienia misji publicznej tego typu instytucji. Dla niektó-

rych polegała ona na prowokowaniu krytycznego myślenia o świecie, dla innych – na dostarczaniu rozrywki dającej odskocznię od codziennego życia. Przywoływano też działania mające owocować intensyfikacją społecznej inkluzji zmarginalizowanych grup lub osób czy też takie, które miały stwarzać preteksty do międzyludzkich spotkań i nieść pomoc środowiskową. Mówiono też o bezpośrednim udziale teatru w sferze publicznej, choćby przez bronienie demokratycznych wartości.

Specyfika badań prowadzonych w pandemii sprawiła, że łatwiej było artykułować rolę misji publicznej, ale też dostrzegać, iż jej odmienne rozumienie różnicuje poszczególne instytucje. Niektórzy, wskazując, iż polega ona na wywoływaniu u widza katartycznego wstrząsu, wątpili, czy misja ta jest w ogóle aktualnie możliwa do zrealizowania.

> Jeśli nie ma klimatu na teatr, a jest klimat na maseczki, na dezynfekcję, na strach, to jak ten teatr ma się robić? Przecież wiem, że performerzy mogą się cieszyć, mają teraz kupę takiego fajnego materiału do tego. Tylko że, finalnie rzecz biorąc, ludzie nie będą chcieli tego oglądać, bo teatr powinien dawać odskocznię od tego, co widzimy w rzeczywistości, jakoś ją przetwarzać, dawać więcej możliwości katharsis. A jak znaleźć katharsis w tym świecie, który jest teraz? (IDI 3)

To powątpienie jest silne powiązanie z formułą organizacyjną teatru. Osoby kierujące teatrami, które dysponują rozbudowanym zapleczem kadrowym, lokalowym i o w miarę stabilnej sytuacji finansowej, częściej sprowadzały ich misję publiczną do przygotowywania profesjonalnie zrealizowanych spektakli. Przywiązanie do specyfiki teatru, polegającej na bezpośrednim kontakcie aktora i widza, ale przede wszystkim do jakości produkcji, było także kolejnym powodem, dla którego z rezerwą podchodziło się do możliwości przeniesienia tego typu działań do Internetu.

> To znaczy, jednak mam tak, że oglądając realizacje nawet najlepszych słuchowisk teatralnych, względnie spektakli teatralnych w Internecie, zdaję sobie sprawę, że ktoś zna ten język i wie, że podkastowa muza wymaga jednak troszeczkę tuningowania, że się tak wyrażę, tych rzeczy i nie pozwoli sobie na tak dojmującą ciszę, o której wspominałem wcześniej, jak w przypadku teatru w sali. I myślę sobie, że ci wszyscy, którzy są biegli w takim najlepiej pozytywnie pojmowanym PR-ze własnej działalności, mogą przez jakiś czas mieć z tym problem, że to niekoniecznie efektywność idzie z jakością, efektywność sprzedawania czy mówienia o tym, że mamy coś. (IDI 6)

Mimo podobnych obaw w części teatrów uruchomiono działania przeznaczone do prezentacji w Internecie. Podejmowanie tego rodzaju działań nie wynikało jednak z potrzeby przedstawiania czegoś wartościowego widzom, ale ze świadomości tego, iż zagrożone jest reprodukowanie się w czasie samego teatru.

> Jest jedna katastrofalna rzecz, której najbardziej się obawiam w długiej perspektywie – teatr (…) jest zespołowym teatrem repertuarowym i nie grając, po pierwsze – powoli nam się rozsypuje zespół. Bo zespół to jest współpraca, zespół to jest codzienna praca. Dlatego już teraz wprowadziliśmy słuchowiska, już prawie cały zespół grał w tych słuchowiskach, powiedziałbym, że niemalże cały zespół, tylko dwie osoby nie wzięły udziału w słuchowiskach, jeśli dobrze pamiętam. I prawie wszyscy aktorzy są zaangażowani w te cztery spektakle, które w najbliższym czasie będą powstawały. To jest po to, żeby ten zespół nie zardzewiał. (IDI 10)

Misja publiczna, do której odwoływały się instytucje teatralne, polegała w tym wypadku nie tyle na produkcji wysokiej jakości przedstawień, ale także na trosce o zasoby pozwalające zachować tę zdolność na przyszłość. W tych kategoriach widzieć można wysiłki na rzecz podtrzymywania budowanych latami sieci łączących instytucje teatralne z odbiorcami, a także te nakierowane na utrzymanie zespołu na możliwie najlepszym poziomie.

Troska o realizację misji publicznej w okresie pandemii polegać może także na odstąpieniu od wypełniania podstawowych dla teatru działań (zwłaszcza, jeśli nie można ich realizować na oczekiwanym, wysokim poziomie), by własne zasoby przesunąć w inne konteksty, do realizacji celów odmiennych od zwyczajowych. Dostrzeganiu tej roli instytucji teatralnych sprzyjało *sytuowanie* kierowanego przez siebie teatru w obrębie szerszej, pozateatralnej rzeczywistości społecznej.

> Ja nie ukrywam, że w tych pierwszych tygodniach to bardzo dużo osób rzeczywiście korzystało z możliwości opieki nad dziećmi, bo mamy zespół, w którym pracują rodzice, więc to było dla nich też zrozumiałe. Część osób wykorzystywała zaległe urlopy czy za nadgodziny, które nam już się zgromadziły w przeciągu tych miesięcy. Natomiast te osoby, które były tutaj na miejscu, to rzeczywiście zaangażowaliśmy się w taką akcję dotyczącą szycia maseczek i rzeczywiście skończyliśmy to tydzień, dwa tygodnie temu. Przez cały okres epidemii nasze pracownie krawieckie szyły maseczki w ramach akcji społecznej, te maseczki były przekazywane do lokalnych szpitali, miały na celu pomóc medykom, którzy walczyli o zdrowie osób zakażonych koronawirusem. (IDI 17)

Rekonstruowany tu sposób rozumienia misji publicznej charakterystyczny był raczej dla teatrów publicznych, dysponujących zapleczem oraz stałą dotacją gwarantującą zatrudnionym pracownikom minimum bezpieczeństwa. Teatry, którym takiego zaplecza brakowało, choć świadome tego rodzaju społecznych zobowiązań, po prostu nie były w stanie takiej pomocy świadczyć.

> Oczywiście wiem, że wiele teatrów znajduje w sobie jeszcze taką siłę i moc, żeby jeszcze wspomagać inne organizacje. Natomiast, tak jak mówiłem, i mówię to uczciwie – ja też wierzę trochę, że żeby pomagać, trzeba mieć siłę pomagać, trzeba mieć minimalne moce i energię, żeby zrobić to dobrze. Bo można też źle pomóc albo można też oferować pomoc, z której nie można się później wywiązać, co jest, myślę, o wiele gorsze od nieudzielenia pomocy. Ja powiem wprost – my w tej chwili sami potrzebujemy pomocy. Tak że jak tylko staniemy na nogi, to na pewno będziemy się starali pomagać innym i jak żeśmy normalnie działali, to żeśmy też od tego nie stronili, ale w tej chwili musimy sobie sami pomóc. (IDI 3)

Podsumowując tę część rozważań, warto raz jeszcze wskazać na silny związek między wszystkimi trzema czynnikami, które według badanych różnicują pozycję teatru w rzeczywistości społecznej. Sytuacja pandemii wyeksponowała tę zależność. Dysponowanie zasobami kadrowymi, stałą dotacją, etatowymi pracownikami oraz bycie częścią sektora publicznego przekłada się na bezpieczeństwo i powiększa możliwości działania na rzecz innych, ale jednocześnie wiąże się ze zobowiązaniem do utrzymania tych zasobów oraz przywiązaniem do teatru pojmowanego jako dziedzina sztuki wymagająca odpowiednich warunków jej prezentacji. Teatry, które podobnymi zasobami nie dysponują, mają większą możliwość, ale też konieczność dopasowywania się do zmieniających się warunków i eksperymentowania z przenosinami teatru do sie-

ci. Jak można się było przekonać, czytając przywołane wyżej wypowiedzi, wskazywana silna zależność między formułą organizacyjną, bezpieczeństwem i rozumieniem misji publicznej może sprzyjać fragmentacji polskiego teatru czy wręcz grozi nieporozumieniami i konfliktami w polu teatru, co zresztą bardzo silnie widoczne było również w wypowiedziach naszych rozmówców, gdy mówili oni o braku środowiskowej współpracy i solidarności czy też kiedy przedstawiciele teatrów niezależnych poddawali druzgocącej krytyce zachowania instytucji publicznych w pandemii.

Podsumowanie

Zaproponowana przez nas w tym artykule kategoria *sytuowania* okazała się bardzo użytecznym konceptem z trzech zasadniczych powodów. Po pierwsze, dlatego, iż dzięki jej użyciu udało nam się poczynić cały szereg istotnych ustaleń pozwalających przybliżyć sytuację, w jakiej znajdują się teatry działające w Polsce. Istotne jest zwłaszcza zidentyfikowanie bezpieczeństwa (a dokładniej jego braku) jako najważniejszego zasobu, o który toczy się gra w polu teatralnym, zasobu organizującego silnie relacje pomiędzy poszczególnymi rodzajami instytucji teatralnych, zwłaszcza zaś pomiędzy tymi publicznymi i niezależnymi czy prywatnymi. Nie mniej istotne i silnie powiązane z kwestią bezpieczeństwa było odkrycie dosyć konsekwentnego trzymania się tego miejsca teatru wśród innych sztuk, które wyznaczają klasyczne jego ujęcia, a więc te sprowadzające go do bezpośredniej i jednoczesnej relacji zachodzącej pomiędzy widzem a aktorem. Udało nam się także wyodrębnić skontrastowane ze sobą modele myślenia o instytucjach teatralnych, które można rozpisać przez takie opozycje jak teatr menedżerski i autorski, profesjonalizm artystyczny i zaangażowanie społeczne, koncentracja na sobie i koncentracja na innych. Po drugie, kategoria sytuowania okazała się wartościowym pojęciem z powodów teoretycznych. Pozwala ona bowiem uzupełniać ujęcia sieciowe i relacyjne w socjologii, dla których kluczowa jest identyfikacja połączeń pomiędzy poszczególnymi aktorami i które z tego powodu swoje analizy opierają na obserwacji, o takie spojrzenie, w którym jednym z ważnych czynników określających tego typu związki jest to, jak postrzegają je ci, którzy są w nie uwikłani. Jak pokazuje analiza przeprowadzona na potrzeby tego artykułu – sposób, w jaki osoby kierujące instytucjami teatralnymi sytuują je w rzeczywistości społecznej, daje wgląd w to, jak z perspektywy tych osób wyglądają sieci, w których funkcjonują ich teatry, a także pozwala dostrzec, iż tego typu wyobrażenia są ważnym czynnikiem sieci te kształtującym. Uważamy więc, że pojęcie to warte jest dalszego rozwijania. Po trzecie, kategoria sytuowania pozwala również wprowadzić do klasycznej koncepcji pola sztuki Bourdieu taką koncepcję działającej jednostki, która nie jest tylko obiektem sił napięć je kształtujących, ale też kimś, kto ich doświadcza i kogo wyobrażenia współkształtują to pole, ponieważ przekładają się na praktyki w jego obrębie przedsiębrane. Wartościowe wydaje się nam więc to, iż pojęcie to stanowi jeszcze jeden most pozwalający przełamywać silnie obecne w socjologii dychotomizmy, takie jak struktura/działania czy obiektywne/subiektywne na rzecz bardziej kompleksowego i odzwierciedlającego złożoność społecznego świata spojrzenia.

Na koniec chcielibyśmy się zastanowić nad ograniczeniami naszych badań. W pierwszej kolejności warto wskazać na moment i okoliczności ich prowadzenia. Identyfikacja relacji określających umiejscowienie jakiegoś aktora w sieci zawsze jest rodzajem stopklatki bardzo dynamicznych pro-

cesów kształtowania się tego rodzaju stosunków (Fox, Alldred 2017). W przypadku naszych badań owa stopklatka była szczególnie znacząca: ramą i punktem odniesienia dla rozmów była sytuacja pandemii, która sprzyjała dyskusjom nad kwestiami ważnymi dla życia teatru na co dzień (bezpieczeństwo zatrudnienia i status ekonomiczny uczestników pola, poszerzona definicja produkcji artystycznej obejmująca także relacje ze społecznością czy kontrowersje technologiczne). Jak wynika z naszych ustaleń, co także stanowi o zasadności ich prowadzenia, pandemia okazała się w procesie formowania się pola teatralnego nie tylko stopklatką, ale także „zbliżeniem" – pozwoliła wyartykułować konsekwencje niektórych z dawna obecnych procesów i mechanizmów (prekaryzacja warunków zatrudnienia, wady systemu grantowego, niedofinansowanie instytucji itp.). Jednocześnie jednak rama ta mogła też zniechęcać do dyskutowania o tym, co mogło być istotne dla prowadzonych badań, ale bezpośrednio nie wiązało się z sytuacją spowodowaną pandemią. Po drugie, zdajemy sobie sprawę z ograniczeń, jakie dla naszych badań stwarzał dobór próby. Spojrzenie decydentów jest zawsze stronnicze, nie uwzględnia perspektyw wielu innych aktorów, a czasami wręcz celowo je marginalizuje lub unieważnia, by możliwe było podtrzymanie wysokiego statusu (Smolarska 2017; Zimnica-Kuzioła 2018; Fox, Głowacka 2020). Warto przy okazji wspomnieć inne badania, realizowane przez Instytut Teatralny, które ryzyko to pozwalają poniekąd ograniczyć, uzupełniając prezentowane w tekście spojrzenie o to, które jest udziałem aktorów i aktorek (Ilczuk i in. 2021), pracowników i pracownic technicznych, administracyjnych czy działu edukacyjnego (Bargielski i in. 2021), krytyków i krytyczek teatru (Ćwikła i in. 2021), amatorskiego ruchu teatralnego (Babicka, Dutkiewicz 2021), a także publiczności (Kietlińska 2021).

Myśląc o powyższych ograniczeniach w kontekście potencjalnej użyteczności zaproponowanej tu perspektywy, następujące kierunki przyszłych badań wydają się obiecujące. Empiryczny obraz sytuowania teatrów w rzeczywistości społecznej pomógłby uzupełnić badania celowo nakierowane na zgłębianie tego zagadnienia oraz konceptualizujące je w kategoriach praktyki, a więc czegoś, co zachodzi w określonym dyskursywnym, interakcyjnym i materialnym środowisku (techniki wywiadu czy sondażu trzeba by uzupełnić obserwacją i badaniem śladów działania instytucji). Z pewnością dodatkowej wiedzy dostarczyłyby także badania realizowane po pandemii, które mogłyby dowieść aktualności opisanych wyżej prawidłowości także w „normalnym" rytmie funkcjonowania pola teatralnego. Zrozumieć to pole z perspektywy koncepcji usytuowania pomogłyby także badania realizowane z aktorami spoza niego, ale posiadającymi wpływ na jego kształt i reguły, jak na przykład politycy państwowi i samorządowi, projektanci i architekci czy twórcy technologii i oprogramowania. Wreszcie, w rozwijaniu zaprezentowanego tu modelu usytuowania dopomogłyby także badania porównawcze, a więc realizowane poza dziedziną teatru.

Podziękowanie

Przygotowano na podstawie badań zainicjowanych i sfinansowanych przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Pozostali członkowie zespołu badawczego: Kamil Pietrowiak, Waldemar Rapior, Janina Zakrzewska. Autorzy artykułu pragną podziękować także wszystkim osobom kierującym instytucjami teatralnymi, które zgodziły się na udział w badaniu w trudnym okresie pandemii. Wyrazy wdzięczności kierują także do Recenzentów, których uwagi pozwoliły ulepszyć pierwotną wersję artykułu.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek Agata, Keil Marta, Stokfiszewski Igor (2019) *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*. „Didaskalia", nr 153, s. 2–10.

Babbie Earl (2008) *Podstawy badań społecznych*. Przełożyli Witold Betkiewicz i in. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Babicka Maria, Dutkiewicz Marek (2021) *Tego się jedną pandemią tak łatwo nie przerwie. Raport z badań teatru amatorskiego w czasie pandemii*. Warszawa: Instytut Teatralny.

Balme Chritopher (2016) *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bargielski Micha i in. (2021) *O sytuacji pracownic i pracowników teatrów*. Warszawa: Instytut Teatralny.

Becker Howard Saul (2012) *Art Worlds*. Berkeley, London: University of California Press.

Bourdieu Pierre (2001) *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przełożył Artur Zawadzki. Kraków: Universitas.

Bürger Peter (2006) *Teoria awangardy*. Przełożyła Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas.

Cottington David (2017) *Sztuka nowoczesna*. Przełożył Jarosław Pawłowski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Ćwikła Małgorzata i in. (2021) *Krytyka teatralna w Polsce w czasie pandemii COVID-19*. Warszawa: Instytut Teatralny (https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/Instytut%20Teatralny%20-%20Raport%20-%20Krytyka%20teatralna%20w%20Polsce%20w%20czasie%20pandemii%20Covid-19(1).pdf) [dostęp 30 marca 2021 r.].

Dickie Georg (1997) *The art circle: a theory of art*. Evanston: Chicago Spectrum Press.

Dudzik Wojciech (2007) *Świadomość teatru: polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Fiske John (2008) *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Przełożyła Aleksandra Gierczak. Wrocław: Astrum.

Fox Dorota, Głowacka Aneta (2020) *Dyrektor odchodzi, zespół zostaje*. „Zarządzanie Kulturą", t. 21, nr 2 (2020), s. 91–106.

Fox J. Nick, Alldred Pam (2017) *Sociology and the new materialism*. London: Sage.

Freebody Kelly i in. (2018) *Applied Theatre: Understanding Change*. Springer International Publishing.

Gibbs Graham (2011) *Analizowanie danych jakościowych*. Przełożyła Maja Brzozowska-Brywczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Giddens Anthony (2003) *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*. Przełożył Stefan Amsterdamski. Poznań: Zysk i S-ka.

Grotowski Jerzy (1999) *Teksty z lat 1965–1969*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Groys Boris (2013) *Art Power*. Cambridge: The MIT Press.

Hanna Sameh (2016) *Bourdieu in translation studies: The socio-cultural dynamics of Shakespeare translation in Egypt*. London: Routledge.

Ilczuk Dorota (2021) *Artystki i artyści teatru w czasie COVID-19*. Warszawa: Instytut Teatralny (https://www.instytut-teatralny.pl/upload/files/Artystki%20i%20arty%C5%9Bci%20teatru%20w%20czasach%20COVID-19(2).pdf) [dostęp 30 marca 2021 r.].

Ingraham Mary I., So Joseph K., Moodley Roy (2015) *Opera in a Multicultural World: Coloniality, Culture, Performance*. London: Routledge.

Irvine Annie (2011) *Duration, Dominance and Depth in Telephone and Face-to-Face Interviews: A Comparative Exploration*. „International Journal of Qualitative Methods", vol. 10, no. 3, s. 202–-220.

Jawłowska Aldona (1988) *Więcej niż teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kietlińska Bogna (2021) *Publiczność teatralna w czasie pandemii*. Warszawa: Instytut Teatralny.

Kosiński Dariusz (2015) *Teatr publiczny – azyl pod napięciem. 250 lat teatru publicznego w Polsce* (http://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html) [dostęp 9 sierpnia 2020 r.].

Krajewski Marek, Frąckowiak Maciej (2021) *W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (http://

wydawnictwo.instytut-teatralny.pl/zarzadzanie-kultura/145-42-w-poszukiwaniu-strategii-dzialania-instytucji-teatralnych-w-czasie-pandemii.html) [dostęp 23 lipca 2020 r.].

Kubina Lukáš, Musilova Martina (2018) *The world as a symbolic interaction: symbolic interactionism as a starting point for the research of the theatricality of public events*. „Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře", vol. 21, no. 1, s. 9–32.

Lazaroo Natalie, Ishak Izzaty (2019) *The tyranny of emotional distance?: Emotion/al work and emotional labour in applied theatre projects*. „Applied Theatre Research", vol. 7, no. 1, s. 67–77.

Leach Robert (2013) *Theatre studies: the basics*. London, New York: Routledge.

Levanon-Mordoch Ester (2008) *The "Slut" and the "Mistress", Gender and Ethnic Stereotypes: The Female Immigrant Representation in Two Selected Israeli Plays*. „The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review", vol. 3, no. 2, s. 87–94.

Mutibwa Daniel H. (2016) *The Entwinement of Politics, Arts, Culture, and Commerce in Staging Social and Political Reality to Enhance Democratic Communication*. „International Journal of Communication", no. 10, s. 5997–6016.

North Michel (2015) *Novelty: a history of the new*. Chicago: University of Chicago Press.

Serino Marco, D'Ambrosio Daniela, Ragozini Giancarlo (2016) *Bridging social network analysis and field theory through multidimensional data analysis: The case of the theatrical field*. „Poetics", vol. 62, s. 66–80.

Shevtsova Maria (2002) *Appropriating Pierre Bourdieu's "Champ" and "Habitus" for a Sociology of Stage Productions*. „Contemporary Theatre Review",vol. 12, no. 3, s. 35–66.

Shevtsova Maria (2011) *Socjologia teatru: problemy i perspektywy*. „Performer", nr 5 (https://grotowski.net/performer/performer-5/socjologia-teatru-problemy-i-perspektywy) [dostęp 8 sierpnia 2020 r.].

Shevtsova Maria (2017) *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*. „Culture Teatrali", no. 26. s. 70–79.

Skórzyńska Agata (2007) *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Smolarska Zofia (2017) *Instytucjonalna gastroskopia. Diagnoza teatru publicznego z perspektywy rzemieślników teatralnych*. „Polish Theatre Journal", nr 1–2 (http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/93/619) [dostęp 2 sierpnia 2020 r.].

Suzuki Tadashi (2012) *Czym jest teatr?* Przełożyła Anna Sambierska. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.

Szakolczai Arpad (2015) *The Theatricalisation of the Social: Problematising the Public Sphere*. „Cultural Sociology", vol. 9 no. 2, s. 220–239.

Tepe Markus S., Vanhuysse Pieter (2014) *A vote at the opera? The political economy of public theaters and orchestras in the German states*. „European Journal of Political Economy", vol. 36(C), s. 254–273.

Tyszka Juliusz (2003) *Teatr Ósmego Dnia - pierwsze dziesięciolecie (1964–1973): W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*. Poznań: Kontekst.

Zimnica-Kuzioła Emilia (2018) *Społeczny świat teatru: areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Where is the Theater? Who Does It Belong to? On the Situating of Theatrical Institutions

Abstract: The article is based on the results of nationwide research on the strategy of Polish theatrical institutions in the COVID-19 pandemic, conducted during the lockdown period. As it turned out, the research made it possible to formulate broader conclusions. The aim of this article is to reproduce the insight into the role, meaning, and diversification of the theatrical field that the persons managing such institutions have. An additional objective is the conceptualization of the notion of situating, which allows for a better recognition of the significance that the actors' perceptions of the relationships forming the theatrical field have for the functioning of these relations. Using the category of situating in the interpretation of the contents of the conducted qualitative interviews, the authors describe, among other things, the contrasting models of thinking about theatrical institutions (managerial and authorial), the commitment to the traditional role of theater when compared to other arts, as well as the pivotal role of safety as a critical dimension differentiating the position of theater in the social reality.

Keywords: sociology of art, field theory, theatrical institutions, theatre, COVID-19, situating

Cytowanie

Krajewski Marek, Frąckowiak Maciej (2021) *Gdzie jest teatr? Czyj jest teatr? O sytuowaniu instytucji teatralnych. Badania eksploracyjne.* „Przegląd Socjologii Jakościowej", t. 17, nr 3, s. 28–49 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: ‹www.przegladsocjologiijakosciowej.org›. DOI: https://doi.org/10.18778/1733-8069.17.3.02